

**A AMÉRICA EM CRISE
NA TEMPESTADE PÓS-MODERNA
DE PAUL MAZURSKY**

Glória Elena Pereira Nunes*

Resumo: O presente trabalho pretende discutir a questão da autorreferencialidade e da quebra do ficcional na adaptação cinematográfica dirigida por Paul Marzursky, em 1982, da peça *A Tempestade*, de Shakespeare. Nesse sentido, ao transpor a ação da peça para Nova Iorque e Grécia, o diretor, além de atualizar as questões presentes no texto shakespeariano, analisa a crise de valores da sociedade americana, ao mesmo tempo em que recupera um traço fundamental da obra de Shakespeare, qual seja, o não realismo e o descortinamento do caráter ficcional da obra, ao usar, dentre outros recursos, o superenquadramento e do que chamamos de “estética da moldura”.

Palavras-chave: Shakespeare; *A Tempestade*; Cinema; Quebra do ficcional.

Abstract: The present article aims to discuss autoreferentiality and the unfolding of the fictional in the film adaptation directed by Paul

* Glória Elena Pereira Nunes tem doutorado em Letras (UFF, 2006). É professora assistente da UNISUAM, onde ministra as disciplinas de Literatura Comparada, no Curso de Letras, Leitura e Produção de Textos nos Curso de Comunicação e Leitura Literária e Comparatismos no Curso de Pós-Graduação em Língua Portuguesa, do qual também é coordenadora.

Mazursky, in 1982, of Shakespeare's *The Tempest*. Thus, in changing the set to New York and Greece, the director, besides updating the main issues in Shakespeare's text, he also analyses the crisis of values in American society, whilst making usage of a fundamental trait in Shakespeare's plays, that is, its non-realistic approach and the uncovering of its fictional *status*, by, among other techniques, over framing a shot as well as using what we call "the frame aesthetic".

Keywords: Shakespeare; *The Tempest*; Cinema; Unfolding fictional.

Quando *Shakespeare in Love* ganhou o Oscar de melhor filme, em março de 1999, fechou um ciclo que teve seu início em 1899, ano em que William Kennedy-Laurie Dickson, um dos mais antigos colaboradores de Thomas Edison, reuniu-se ao ator e diretor Sir Herbert Beerbohm para filmar *King John*.

É interessante notar, nesse sentido, que apenas 4 anos depois dos irmãos Lumière terem feito a primeira exibição de filmes, em 28 de dezembro de 1895, em Paris, temos a exibição, em Londres, da adaptação que inauguraria uma longa relação entre o texto de Shakespeare e as telas de cinema.

As treze indicações e os sete Oscars dados a *Shakespeare in Love* marcam uma trajetória de sucesso de bilheteria nas adaptações das peças do dramaturgo inglês que se deu nos anos 90. É importante lembrar que três anos antes da produção do vencedor do Oscar chegar aos cinemas

americanos, o diretor australiano Baz Lhurman havia dirigido *Romeu + Julieta*. Tendo um Leonardo Dicaprio, pré-*Titanic*, no papel principal e usando o texto original, o filme levou quase de cinquenta milhões de espectadores aos cinemas.

Não é esse, no entanto, o contexto em que Paul Mazursky dirigiu *Tempest* (A Tempestade) em 1982. O diretor escreveu um roteiro, em parceria com Leon Capetanos, no qual a estrutura da peça foi até certo ponto mantida, mas cujos diálogos usam uma linguagem moderna. Nas palavras do próprio Mazursky, “sentia que não era a pessoa [certa] para fazer um filme usando a linguagem de Shakespeare” (TAYLOR, 1982, p.6).

Mazursky sempre foi considerado um ótimo observador dos valores da sociedade americana, especialmente os da classe média alta, como mostra um de seus filmes de maior sucesso *Bob & Carol & Ted & Alice*, de 1969. Em sua obra, ele geralmente lança um olhar corrosivo em relação ao comportamento de casais, frequentemente de meia-idade, que passam por uma crise, como em *Cenas de um Shopping*, de 1991, com Woody Allen e Beth Middler, ou em *Uma Mulher Descasada*, de 1978.

No entanto, sua carreira é bastante desigual. Por vezes consegue uma indicação ao Oscar de melhor filme e diretor, como no caso de *Uma Mulher Descasada*, ou de *Inimigos: uma história de amor*, de 1989, ou produz fracassos de bilheteria

como *Luar sobre Parador*, de 1988, filmado em Parati, com Sônia Braga, Raul Julia e Richard Dreyfuss, no elenco.

A recepção de *A Tempestade* também foi desigual. Para alguns críticos, o filme é “surpreendentemente fresco e belo”; para outros, ele “rasgou Shakespeare em frangalhos” e constitui uma “afronta a nós” (BRUSTER, 2000, p.26). No entanto, é também visto como a primeira leitura pós-moderna de Shakespeare, um “prólogo, e até mesmo, uma explicação para muitas adaptações de Shakespeare que se seguiram [a ele]” (NUNES, 2006, p.112).

No filme, John Cassavetes faz o papel de Philip Dimitriou, um arquiteto classe média alta cujo casamento com Antônia (Gena Rowlands), uma atriz da Broadway que tenta retomar a carreira, está em crise. Sua filha Miranda (Molly Ringwald) é uma típica adolescente que ouve música pop no rádio e vê “talk shows” na televisão.

Philip trabalha para o magnata Alonso (Victorio Gassman), que o contratou para projetar um cassino, cujas obras estão paradas devido a uma greve dos operários e a “problemas com impostos”. O casal mora na ilha de Manhattan e um dia, após uma discussão, tendo já descoberto que sua esposa o estava traindo com Alonso, Philip vai para a Grécia em busca de suas raízes, em companhia de sua filha. Lá conhecem Aretha/ Ariel (Susan Sarandon), uma cantora, que, junto com seu cachorro Nino, vão morar em uma ilha habitada por muitas cabras e por Kalibanos (Raul Júlia).

Alonso resolve viajar para a Grécia em um cruzeiro, com Antônia, seu filho Ferdinando, seu médico Theo Sebastian, o cômico Arnie Trinc, juntamente com seu funcionário Harry Gondorfe e a esposa Dolores. Uma tempestade fará com que naufraguem na ilha de Philip, quando este último poderá reconciliar-se com a esposa, após purgar todo o ódio que sentia por ela e por Alonso, voltando o casal e a filha para casa ao som de *Manhattan*, na voz de Dinah Washington.

O filme se abre com um quadro que lembra uma marina. Estamos em uma praia. O céu é laranja, com tons de verde. Ouvimos uma música eletrônica acelerada, composta por Stomu Yamashta. Vê-se uma encosta. Corte. Sol de fim de tarde. O mar. Um barco solitário navega suas ondas. *Columbia Pictures Presents Paul Mazursky's production of Tempest*. Corte. Mar. A fotografia valoriza agora os tons de azul, as cores frias, em contraste com os tons quentes da sequência anterior. *John Cassavetes. Gena Rowlands*. Em letras vermelhas modernas, surgem os nomes dos atores. A câmera desliza sobre o mar. *Susan Sarandon. Victorio Gassman and Raul Julia*.

Novo corte. Um bode aparece na porta de uma casa. Luz do sol. Montanhas áridas. Em panorâmica, a câmera faz um “contra-plongé”. A música continua ao fundo. Vemos típicas casas do Mediterrâneo. A câmera chega ao topo de uma montanha. Vemos a mão de alguém deitado em uma

espreguiçadeira segurar um grande guarda-chuva aberto. Corte. O homem dorme com um cachorro ao seu lado. Acorda. O cão lhe faz carinho. O guarda-chuva lembra agora uma barraca de praia. Vemos que o homem está em um terraço em frente a uma casa, simples, rústica, de dois andares. “Filho da mãe”, diz o homem. “Daria tudo para mudar de pesadelo.”, diz, após ter sonhado com a traição da mulher. “Querida”, diz a Aretha. Corte. Ela está sentada na cama. Nela incide uma luz avermelhada, quente. O lençol é branco. Seu ar é pensativo, descontente. Veste apenas uma camiseta branca. Ela desce por uma escada que dá ao primeiro andar. Aretha é enquadrada no portal da sala. Corte. Voltamos ao homem, o cachorro, o guarda-chuva. “Você está ótima”, diz Philip a Aretha. Ela encosta na parede e olha para ele.



Figura 1

“Quando finalmente encontramos Alypa [a ilha grega em que o filme foi rodado] foi muito excitante. Começamos a ver o roteiro dentro deste lugar” (TAYLOR: 1982, p.15). É com estas palavras que o diretor comenta a relação da locação com as imagens do filme, e na sequência inicial, assim como quando os elementos simbólicos do filme são introduzidos, e encontram-se intimamente ligados ao espaço físico das filmagens.

Os tons de laranja, que se alternam com os de rosa, azul e verde, já antecipam o leque de emoções e sentimentos, ambíguos e paradoxais, expressados por Philip ao longo da narrativa. Seu controle sobre a vida de todos, sua vontade de planejar e estruturar o comportamento daqueles que o cercam alterna-se com a sinceridade de seu afeto pela filha, com seu amor pela esposa. Ao mesmo tempo, a trilha sonora de Stomu Yamashta trabalha com um tipo de sonoridade que enfatiza o caráter irreal da história, tornando a linha, que separa o real do fantástico, “esfumaçada”.

Os créditos do filme, com suas letras em tons vermelhos e estilo moderno, reforçam tanto o arrojo da proposta da montagem, quanto o teor emocional da história, já que a cor tem significado simbólico ambivalente, podendo representar, no sentido positivo, a “vida, o amor, a paixão fervorosa”, mas também “a guerra, o ódio, o derramamento de sangue” (LEXIKON, 1990, p.203).

A luz quente que incide em Aretha, contrastada com o branco de sua camiseta e do lençol, comenta a relação, agora fria, entre ela e Philip, e o seu desejo de retomar a paixão anterior. Por outro lado, o protagonista passa a maior parte das cenas na ilha usando um *robe* azul acinzentado, que lembra, de certa forma, a capa mágica, também azul, do Próspero de Greenaway. Sendo o azul a cor “da racionalidade, da verdade, do poder”, e o cinza, “semelhante ao pó e de tudo aquilo que resta – frio [...] e purificado” ser considerado símbolo da morte, do transitório, do arrependimento, da ressurreição (LEXIKON,1990, p.57), claramente a roupa de Philip introduz o tema da peça de Shakespeare: a vingança, o arrependimento, a redenção de um homem renascentista, de um estudioso, um ex-duque, portanto, azul e cinza, cultura e poder, morte e purificação.

A autorreferencialidade também é uma marca desse filme. A metáfora do olhar está muito presente na narrativa. Philip tem um telescópio, e utiliza-o quase como um diretor de cinema ou de fotografia, ao tentar captar o melhor ângulo e luz para uma cena. Os enquadramentos, notadamente os de Aretha, nessa sequência inicial, enfatizam o caráter ficcional da obra. Parafraseando Peter Greenaway, é como se o filme dissesse ao espectador “Veja, eu sou um filme”. E o uso que Mazursky faz dos enquadramentos é um dos elementos principais para dar esse efeito:

Enquadrar é [...] fazer deslizar sobre o mundo uma pirâmide visual imaginária (e às vezes cristalizá-la). Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmera, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário [...] Devemos observar [...] a frequência, nos filmes, de técnicas de *superenquadramento* (presença de um quadro no quadro, espelho ou janela por exemplo) [...]. [U]m enquadramento [traduz] um julgamento sobre o que é representado, ao valorizá-lo, ao desvalorizá-lo, ao atrair a atenção para um detalhe no primeiro plano etc. (AUMONT, 2002, p.154-156)

Dessa forma, Mazursky, através do recurso do *superenquadramento*, tematiza o fazer cinematográfico em sua obra, as angústias da criação, o poder do autor sobre seus personagens, ao mesmo tempo em que chama a atenção da platéia para janelas que podem ser telas de cinema ou de pintura (como as da casa de Philip em Nova Iorque), os óculos do protagonista, portais que viram molduras, e outros elementos que não nos permitem ver o *jogo de espelhos*, como diz Foucault (FOUCAULT, 1999, p.9), que aparece como um recurso no processo de criação dos olhares, tanto na pintura como no cinema.



Figura 2

No filme de Mazursky, há uma sequência do que poderíamos chamar de *o eu e seu duplo*, em que a câmera, em panorâmica, mostra as fundições do cassino a ser construído por Alonso e projetado por Philip. “Quero que seja o maior cassino já construído”, diz Alonso. “Os pisos terão nomes de reis. As salas de poetas.” “Close” em Cassavetes. “Como? E os deuses?”, diz Philip. Alonso percebe a ironia, mas concorda com Philip. “*Perfectto*. Nomearemos os salões com o nome dos deuses”. Segue o diálogo, enquanto os dois percorrem o terreno em construção. “Você está se tornando amargo”, diz Alonso. “Eu sei”, responde Philip. “Irritadiço, infantil, bobo”. “Concordo”. Alonso passa o braço em Philip: “Seu problema é ser um americano típico. Quer permanecer garoto. É impossível. É uma tolice também. Garotos não gozam a vida como nós.”

Logo em seguida, Philip olha para o ponto mais alto do prédio que está construindo. A câmera faz um “contra-plongé”. Ele se vê no alto da viga. A câmera assume agora o ponto de vista de cima do prédio. Os homens aparecem pequenos em baixo. Os dois Philips se entreolham, mostrando que entendem o que o outro sente. O *duplo* de Philip se joga lá de cima. “Peço demissão”, diz o arquiteto. Como dissemos antes, Mazursky é um grande observador da sociedade americana e de seus valores, e tanto o comentário de Alonso acerca do fato de Philip não querer envelhecer, quanto à visão de “mélange” cultural pós-moderna, representada pelo cassino, são exemplos da acidez com que o diretor retrata seus personagens.

Philip demonstra o mesmo cansaço e desencanto de Próspero. Sente-se assim devido a um vazio, um desencantamento com o ser humano, em geral, porque percebe, dentre outras coisas, que “odeia as pessoas”. Em Nova Iorque, quando o filme começa, ele, a esposa e Miranda estão indo a uma festa de Ano Novo na mansão de Alonso quando, no carro, o arquiteto esbraveja “Odeio todas essas pessoas”, ao que Antônia retruca: “Você conhece todas essas pessoas.” É interessante notar que a escolha da cidade de Manhattan, também uma ilha, é o contraponto da outra ilha que ele irá habitar na Grécia, o que, simbolicamente, enfatiza o desgosto de Philip com todos os valores que estão sintetizados na cidade: “Na maior parte do tempo eu não dou

a mínima para nada”, “O dinheiro e o poder não significam nada”, “[Estas coisas] me entediam”, “Quero ir embora”, “Pra mim chega”.

Em outro “flashback”, conversando com sua filha enquanto ambos fazem “cooper”, ele diz: “Você sabe o que disse Lao Tse, não sabe? A natureza fala a verdade. Por que não o homem?”. Sua insatisfação com a humanidade é visível, assim como consigo mesmo, pelo fato de estar envelhecendo e não encontrar nada que o estimule. Ao olhar no telescópio, pouco antes da tempestade que cairá sobre Manhattan, desabafa: “Quero ir embora, quero viajar, sonhar, vagabundear”.

Mazursky encara o casal nova-iorquino e seu cotidiano em crise de meia-idade com um olhar irônico e corrosivo, muito próximo ao desencanto com que Próspero vê os homens:

MIRANDA: Oh! Maravilha! Quantas criaturas belas estão aqui! Como é bela a humanidade! Oh! Esplêndido mundo novo em que vivem tais pessoas!

PRÓSPERO: É novo para ti... (SHAKESPEARE, 2002, p.958)

O comentário de Próspero sintetiza a sua visão pessimista do mundo, que contrasta com a ingenuidade da filha. No filme de Mazurky, encontramos vários outros momentos em que o diretor deixa claro o seu descontentamento com uma sociedade que se perdeu, em meio da tecnologia e do deslumbramento com a

modernidade: “Tivemos de ler *Macbeth* na escola. É um saco!”, afirma Miranda. Sua visão do passado como algo sem qualquer ligação com o presente vai ao encontro da visão de Harry, o funcionário da empresa de Alonzo, expresso em um diálogo com a esposa, logo após o naufrágio. A cena retoma, de forma sarcástica, o discurso utópico de Gonzalo, na peça de Shakespeare:

DOLORES: Oh! Meu Deus, isto é o paraíso, Harry. Não gostaria de ficar aqui para sempre? Imagine ... descobriríamos como nos proteger dos elementos... Poderíamos fundar uma sociedade! Já pensou? Sem guerras, sem pobreza, sem congestionamentos.
HARRY: Para falar a verdade, isto daria um ótimo Clube Med!
DOLORES: Oh Harry! (MAZURSKY, 1981)

Mazursky mostra que não há mais espaço para utopias para homens que já não conseguem ver a natureza a não ser como meio de investimento. Segundo Douglas Bruster, o filme parece fazer um “catálogo das formas de representação”, assim como “uma alegoria da história da arte”, através da relação que estabelece entre os personagens e as várias formas de arte e entretenimento que aparecem ao longo da narrativa. Philip é claramente apresentado como um diretor de cinema controlador, que tem ciúmes de tudo o que escapa ao seu controle, como a fixação de sua filha pela TV. Além da ligação do personagem principal com a arquitetura e o cinema (simbolicamente refletida no telescópio que tem em casa e

funciona como uma verdadeira câmera), encontramos “o teatro grego” que ele tenta construir na ilha, o palco da Broadway (na figura da esposa-atriz e seus amigos diretores e roteiristas), o cassino que Philip está construindo, o rádio, inseparável, de Miranda.

Um dos motivos que faz do filme de Mazursky uma das leituras mais interessantes da obra de Shakespeare é a reflexão sobre as novas formas de acesso a sua obra, na contemporaneidade. Como afirma Bruster, a recepção do teatro shakespeariano, hoje, não pode ser pensada sem levar em consideração o espaço “pequeno, plano e privado dos aparelhos de TV”. Esse é um dos “legados” da “alta cultura”, na visão de Bruster, e um legado que merece ser analisado.

Ironicamente, Philip acaba voltando com sua família para Nova Iorque, e, enquanto na tela vemos um plano geral da cidade, com seus altos edifícios, o Central Park, e as grandes lojas, ouvimos a música “Manhattan”, de Lorenz Hart e Richard Rodgers, originalmente composta para o musical da Broadway “The Garrick Gaieties”, de 1925.

Na sequência final do filme, após a reconciliação entre os personagens, voltamos à Grécia. Vemos a porta entreaberta de uma casa na ilha. Dela saem os atores do filme. Nos créditos, aparecem os seus nomes e os dos personagens por eles interpretados. Olham para a câmera e fazem uma reverência. Corte. Panorâmica de todos enfileirados no patamar da casa. Philip é o último a sair. Junta-

se a todos e posiciona-se entre Aretha e a esposa. Todos fazem reverência, menos Philip, que levemente abaixa a cabeça. Os créditos vão passando na tela. Corte. Vemos cabras no alto do penhasco que dá para o oceano. “Close” em Nino, o cachorro, olhando para cima. Panorâmica da ilha, com a casa e o elenco, agora mais distantes. Imagens do mar. Pôr do sol em tons quentes. FIM.

Temos nessa sequência uma retomada da “estética da moldura” e da quebra do ficcional. Philip dirige a tempestade – ou melhor, acredita exercer um poder sobre ela – e sua atitude espelha a do próprio diretor, Mazursky, este sim o verdadeiro orquestrador da tempestade. Os óculos em “close”, suspensos contra o sol, na mão do protagonista, as várias janelas de sua casa e seu telescópio reforçam o jogo de metalinguagem e também das questões principais levantadas pelo filme: o olhar, a autoria, o controle sobre a criação, sobre a vida.



Figura 3

Tal como Próspero, que joga seu livro no mar e enterra sua varinha na areia, para logo em seguida ir para Nápoles, Philip retorna a Nova Iorque. Mas, assim como em Shakespeare, esse retorno não se dá antes que haja um “descortinamento”, um “desencapar” de seus poderes e de sua arte:

PRÓSPERO: Vou me desencapar, e me apresentarei eu, a minha pessoa, como antes, quando eu representava Milão. [...] (SHAKESPEARE, 2000 ,p.105)



Figura 4

Esse processo de “descortinamento” ocorre, no filme, com a chamada dos atores ao “palco” e a colocação da legenda com seus nomes abaixo dos personagens que representaram. Assim, se revelam também ao público as mãos do diretor e a retórica da narrativa, numa quebra do ficcional, que une teatro e cinema como questionadores da condição e do papel do espectador no processo de atribuição do sentido da obra.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 2ed. São Paulo, Papyrus, 2002.

BRUSTER, Douglas. *The Postmodern Theatre of Paul Mazursky's Tempest in Thorton*, Mark, Wray, Ramona (ed) Shakespeare, Film, Fin de Siècle. Macmillan Press, Great Britain , 2000.

FOUCUALT, Michel. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.

MAZURSKY, Paul. *Tempest*. Columbia Pictures, EUA, 1981.

NUNES, Glória Elena Pereira. *Leituras de Shakespeare: Da Palavra à Imagem*. Niterói, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. 2006. [Tese de Doutorado]

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

TAYLOR, Geoffrey. *Paul Mazursky's Tempest*. New York City: New York Zoetrope, 1982.

